

оно што је опасност сваке студије која се бави догађајима чије је агрегатно стање још увек променљиво. И утолико је приступ Весне Микић одважнији, јер бављење музиком у техно култури усмерено је ка стварању једне нове, оперативне музиколошке мисли о актуелним музичким феноменима и на тај начин стреми ревитализовању музиколошке дисциплине као такве, избављајући је из загрљаја академске рефлексije нераскидиво везане за „сјајни говор о музичкој прошлости“.

Ксенија Стевановић

78.038:316.7]:004

Bojana Cvejić

**OTVORENO DELO U MUZICI.
BOULEZ / STOCKHAUSEN / CAGE**

Studentski kulturni centar (edicija „Muzika“), Beograd 2004.

У новој едицији *Музика*, коју је покренуо (и, нажалост, зауставио) Студентски културни центар у Београду, изашло је током 2004. неколико књига младих ауторки, које афирмишу 'нови сензибилитет' савременог говора о музици/уметности и њеној теорији. Међу њима је и студија *Отворено дело у музици*, прва и изванредна књига младог музиколога Бојане Цвејић, и уједно, у нашој музикологији прво свеобухватно разматрање ове круцијално значајне појаве у 'новој музици' и теорији уметности XX века.¹

Теорије и праксе отвореног дела су у књизи Бојане Цвејић представљене и разматране интердисциплинарно, у контексту студија културе, као сложене, међусобно повезане појаве, у чијим односима ауторка луцидно запажа најсуптилније тачке сусрета али и 'неузглобљености', уочавајући њихове корене у различитим идеолошким матрицама и културним традицијама.

¹ Европска и америчка пракса отвореног дела разматране су у неколико обимнијих музиколошких студија написаних на нашем језику, али корпус теорије отвореног дела – иако је на њега указивано – у оквиру ових студија није посебно разматран. Уп. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1983; Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, (Biblioteka „Musica Theoretica“, knj. 1), Zagreb, 1987; Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo*, Clio, Beograd, 1996.

Већ у предговору књиге (*Отворено дело: од феномена ка концепту музике*), који у односу на целокупну студију има смисао њене епитоме, ауторка износи основне претпоставке свог истраживања: премису да дело говори о 'свету' начином на који је настало – истичући да се дело „мора узети као оперативни модел који реторички посредује и заступа представу друштва, културе, уметности“ – као и тезу да отворено дело у музици имплицира обрт од (конкретног) феномена ка концепту музике који дефинише „њену природу, смисао, значење, границе, вредности“.

У циљу расветљавања „варљивог јединства манифестација отвореног дела с краја 50-их, кроз 60-те, до почетка 70-их година“ (XX века), ауторка одбацује „хомогенизујућу историзацију“ као могући метод проучавања и разматрања теорије и праске отвореног дела и уместо њега, уочава и прати два историјска наратива – два културолошки раздвојена концепта отвореног дела (европски и амерички), чија разилажења, укрштања, парадокси и паралелизми мапирају сложени рељеф разматране појаве.

Концепција књиге *Отворено дело у музици* ослоњена је на поуздану путању многих успешно изведених истраживања феномена културе: она полази од приказа различитих теорија отвореног дела у оквирима теорије уметности (I поглавље: *Модел теорија отвореног дела*), премештајући, потом, свој фокус на концепте отвореног дела у музици (II поглавље: *Концепти отвореног дела у музици*), и њихове историје (III поглавље: *Историје отворене форме у музици*), и најзад, у последњем поглављу (IV поглавље: *Типови и токени отворене форме/дела*) разврстава и теоријски препознаје типове и ступњеве отворености у изабраној композиторској пракси европске и америчке послератне 'нове музике'.

У првом поглављу, Бојана Цвејић приказује, тумачи, повезује и указује на различитости теорија отвореног дела виртуелно сапостављајући теоријске опусе Умберта Ека (Umberto Eco), Ролана Барта (Roland Barthes), Мориса Вајца (Morris Weitz), Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Херберта Маркузеа (Herbert Markuse).

Полазећи од Екове теорије као прве и „једине експлицитно проблемски усредсређене расправе о отвореном делу“, ауторка указује на двојакост отвореног дела које може бити завршено, „а отворено за многоструке интерпретације [...] у смислу отвореног тумачења и отворене структуре текста“, или програмски незавршено (настаје или се довршава у извођењу), при чему, према Ековом схватању, оно у оба своја вида остаје уметничка и лична творевина свога аутора. Елаборирајући све елементе Екове теорије, ауторка кри-

тички запажа да његов концепт отвореног дела не проблематизује статус уметничког дела и не изневерава концепт и позицију аутора у традиционалној естетици.

Непрекидно успостављање интертекстуалне 'комуникације' различитих теорија отвореног дела, омогућило је Бојани Цвејић да успостави и јасно препозна однос између Ековог концепта отворености и, деценију касније насталог Бартовог сагледавања отвореног дела у односу на његов теоријски концепт текста, као и у односу на тезу о 'смрти аутора'. У Бартовом радикалнијем концепту отвореног дела – према којем, специфичне разлике текста у односу на дело важе и за отворено дело, те отворено дело као и текст 'одиграва' отвореност продукујући бескрајни ланац дисеминације – ауторка сагледава директно извођење 'смрти аутора', јер, делом које је постало текст – влада језик, а улога аутора је сведена на „осмишљавање, прописивање и регулисање удела, вида и облика случаја“. Ауторка већ овде упућује на музику Кејџа (Cage) у којој операције случаја замењују личне композиторске одлуке, али, пре свега, она указује на дијаметрално супротна стајалишта Ека и Барта када је у питању одређење уметничког дела – које је у Ековој теорији чврсто и готово традиционално, док у Бартовом систему измиче дефинитивном одређењу. Схватајући Еков и Бартов концепт отвореног дела као средиште теоријског промишљања овог феномена, ауторка у односу на њих разматра теоријске радове Мориса Вајца, Валтера Бенјамина², Теодора Адорна и Херберта Маркузеа – који експлицитно или имплицитно промишљају/додирују проблематику отвореног дела.

Нарочита пажња посвећена је у овој књизи питањима друштвене пројекције теорије отвореног дела, посебно када је у питању Адорнов и Маркузев однос према уметности (и отвореном делу), који је испосредован критичком теоријом. Ауторка у свом теоријском наративу посебно ангажовано и критички расправља о односу 'теорија отвореног дела – друштво', истичући да Еко и Барт у симптомима савремене уметности виде „утопију новог друштва у којем субјект равноправно и одговорно делује“, да Маркузе, у истом контексту, слави 'крај уметности' као крај епохе у којој је уметност чувала апсолутну аутономију у оквиру друштва, док Адорно у новој

² У Вајцовој тврдњи да је уметност отворени концепт, ауторка сагледава допринос у стварању услова за конституисање концепта отвореног дела у оквирима теорије уметности (Вајцова теорија незнатно претходи Ековој), док у Бенјаминовом схватању измењеног статуса уметничког дела у доба масовне културе – уочава сумњу у 'тоталитет дела' и пројекцију његовог отварања („замену завршеног дела процесом“) као један од одговора на „изазов репродукције уметнина“.

музици уочава „сужавање слободе и распад индивидуалности“, „проглашавајући капитулацију субјекта пред бесмисленом стварношћу“.

У централном поглављу *Концепти отвореног дела у музици: Булез, Кејџ, Штокхаузен*, у фокусу разматрања се налазе аутопоетички текстови тројице композитора који заступају три парадигматски различита концепта отвореног дела у музици. Са великим умећем упоредног вођења различитих линија које прате упоришта и културне контексте сваке од ових програмских теоретизација отвореног дела у музици, Бојана Цвејић прати и критички интерпретира не само њихов однос спрам отворености дела/форме, већ и њихове ставове о концепту аутора, однос према стваралачком чину и композиционој техници, коначно, и однос ових композитора према друштвеној стварности.

Када је у питању програмско становиште Пјера Булеза (Pierre Boulez) – као прва програмска теоретизација отвореног дела у музици³ – ауторка напомиње да је Булез родоначелник појма отворене форме у музици и њеног назива 'алеаторика', истичући да је његов концепт отворене форме подразумевао специфично „слагање коцки“ и „нехомогену дистрибуцију развоја“ (отеловљене у најјаснијем виду у његовој *Трећој сонати*, 1955–57), уз доминантно очуван концепт ауторства када је у питању одређење микроструктуре. У јасно исказаној евроцентричној упућености на статус уметничког дела и питање ауторства, ауторка уочава аналогију између Булезовог концепта отвореног дела у музици и Екове теорије отвореног дела, и, такође, сагледава разлоге Булезовог опредељивања за избор, а не за случај, за који се, нешто раније, определио Кејџ. Истичући разлику између Кејџовог и Булезовог концепта музике, ауторка напомиње и то да Булез заступа идеологију неолиберализма „која лишава уметничку делатност непосреднијег уметничког дејства“.

Излагање о Кејџу Бојана Цвејић води са нескривеним афинитетом према његовој поетици и концепту музике који је овде (сасвим оправдано) схваћен као проширење европског схватања музике, а не као његово рушење (!). Осветљен је Кејџов негативан однос према тоталитарном карактеру европског ремек-дела, и према композиционој техници као контроли. Кејџов однос према стварању („случај подражава природу како ствара“) и ауторству, сагледан је кроз композиторов однос према филозофији зена, те је уклањање воље композитора из стваралачког процеса применом операција случаја – које директно изводи Бартову 'смрт аутора' – повезано са зеновским 'утишавањем ја'. Истичући арбитарност и неинтенционалност односа између материјала и структуре у Кејџовом индетерми-

³ Булезов есеј *Alea* настао је 1957. године.

низму, ауторка с правом тврди да једино код Кејца отворено дело има статус текста у Бартовом смислу.

Штокхаузенова (Karlheinz Stockhausen) филозофија музике приказана је у књизи Бојане Цвејић као „дословна реализација експресионистичке метафоре идеалне аутономије уметности“. Највеће одступње од традиционалног схватања ауторства, Штокхаузен је остварио у свом „спиритуално-техничком пројекту интуитивне музике“, после којег се, ипак, вратио традиционалном компоновању – што га је одвело строгој контроли записа и извођења својих композиција и ригидном и 'тоталитарном' односу према ауторству. Схватајући Штокхаузенове истраживачке подухвате на пољу елементарних својстава тона у контексту европске модернистичке традиције наслеђене од Веберна (Anton Webern), ауторка истиче композиторов нововековни, утилитарни однос према експерименту као средству постизања позитивног знања и искуства. У том контексту, не без ироније, ауторка нотира да „тоталитарни владар“ који „ствара док управља“ има антиреволуционарни однос према деловању уметности на друштво, што је у оштрој опреци са његовим авангардним опредељењем.

Након централног излагања посвећеног концептима отвореног дела у музици, поглавље *Историје отворене форме у музици* препознаје њихову различитост као основу целокупне поделе послератне 'нове музике' на 'европску авангарду' и америчку експерименталну музику. Луцидно и јасно ауторка одређује природу разилажења ових диспаратних токова новије музичке историје, као и њихов сложени однос према континуитету модернизма и „развојном луку авангардних покрета“. Из ове визуре она надаље прати све оне елементе старије традиције који су антиципирани концепте отвореног дела и (различито) утицали на њих (читање Веберна, принцип језгра и варирање, романтичарска поетика фрагмента, колаж, Варезов /Edgar Varèse/ 'футуристички шум', Сатијева /Erik Satie/ 'музика намештаја'...) сумирајући овај наратив указивањем на заједничке карактеристике отворених форми у музици и исписивањем прегледног и јасног 'појмовника' отвореног дела.

У последњем, аналитичком поглављу своје студије (*Типови и токени отворене форме/дела*), Бојана Цвејић указује на упоредиве типове отворених форми (које структуралистички прецизно степенује бројевима од 0 до 6 полазећи од нултог степена хипотетички отворене форме, и руководећи се, надаље, смером прогресивног отварања структуре) и луцидно и аналитички супериорно, препознаје њихове токене у разматраним композицијама Булеза, Кејца и Штокхаузена.

Синтетична завршна реч ове изванредне студије (*Пре и после: преломи, трагови, разлике*), сумира и завршно промишља значајне трагове прелома, који је концепт отворене форме произвео у опу-

сима својих протагониста и у односу на статус институције музике. Поново истичући да је једино у Кејцовом опусу отворена форма прешла пут до отвореног концепта музике као уметности, студија Бојане Цвејић завршава се веома занимљивим обртом – луцидним говором о преиначењу и превредновању отворености у свету савремене комерцијалне културе у којој су тековине неоавангардног експеримента институционализоване, а његова критичка позиција спрам институције уметности – замењена улогом агенса у процесу „јачања идеологије аутентичности, оригиналности и самосврховитости затвореног дела“.

Ова бриљантна, ангажована и храбра књига – чији је савремени музиколошки наратив испосредован значајним упливом постструктуралистичких знања и ставова – своје читаоцу нуди свеобухватну, сложену мрежу аргументованих теоријских увида и закључака о збивањима у свету уметности, која су обележена теоријом и праксом отвореног дела. У питању је једна од оних ретких научних књига са снажним ’уписом аутора’.

Марија Масникоса

78.038.6.01

Ivana Medić

KLAVIRSKA MUZIKA VASILIJ MOKRANJCA

Studentski kulturni centar, knjižara „Bookwar“, Beograd 2004.

Ивана Медић (рођена 1975) припадница је тренутно најмлађе, у домаћим научним круговима већ афирмисане и прихваћене генерације музиколога, генерације чију је важност потврдила, између осталих, и Роксанда Пејовић, опредељујући се да је уврсти у (или, тачније, да њоме оконча) хронолошки преглед доприноса домаће науке о музици, изложен у оквиру недавно објављене студије *Писана реч о музици у Србији*.¹ Међутим, осим испољене индивидуалности, коју је правилно уочила Роксанда Пејовић², осим талента, амбициозности и радозналости духа – неопходних за успешно и ваљано бављење науком – поједине припаднице наведене генерације,

¹ Роксанда Пејовић, *Писана реч о музици у Србији. Књиге и чланци (1945–2003)*, Факултет музичке уметности, Београд 2005, 153–154.

² Исто, 152.